

## **DE MUJERES, MUSEOS Y REDES SOCIALES. PORQUE MUSEO VIENE DE MUSA**

Páez Morales, Lourdes

### **RESUMEN**

Esta investigación que venimos a exponer surge de la necesidad de devolver el nombre a esas mujeres que quedaron descritas en los inventarios de los museos como “hermana de”, “esposa del pintor” o “señora de”, y más concretamente en los del Museo de Bellas Artes de Sevilla. Los convencionalismos de la sociedad del XIX, en que eclosionan las instituciones museísticas, favorecieron este semianonimato que se ha asumido y perpetuado en el tiempo. La labor y el deber de los centros de enseñanza, en sus distintos niveles, y de las instituciones culturales, como los museos, es ser punta de lanza del rescate de la memoria de esas mujeres.

### **PALABRAS CLAVE**

Museos, mujeres, redes sociales, memoria, investigación

### **ABSTRACT:**

The purpose of this research arises from the need of specifying the name of those women who were described as "sister of [the painter]", "wife of the painter" or "mother of [the painter]" in the inventories of the museums, specifically at the Museum of Fine Arts of Seville inventories. The traditional ideas of 19th century society -when museums flourished- favored this semi-anonymity that has been assumed and perpetuated for a long time. The work of educational centers, at their various levels, and cultural institutions, such as museums, is honoring those women's memory.

### **KEYWORDS**

Museums, women, social media, memory, research

## **DE MUJERES, MUSEOS Y REDES SOCIALES PORQUE MUSEO VIENE DE MUSA**

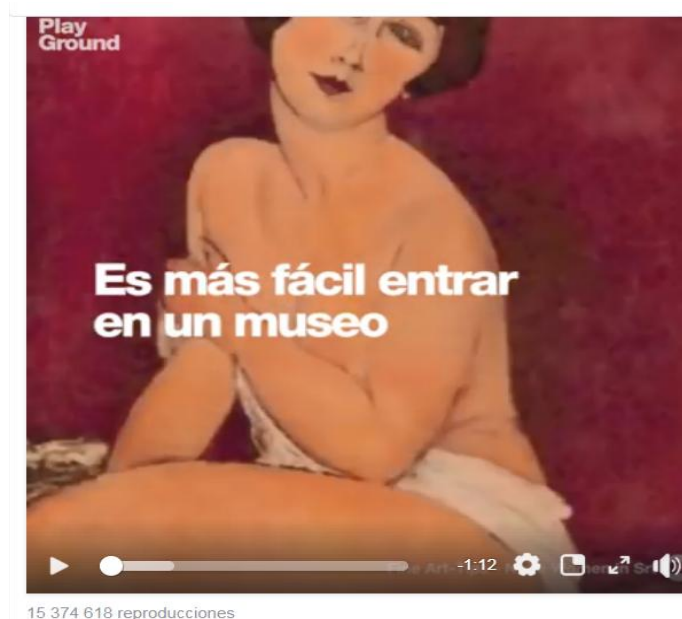
Esta investigación surge de la necesidad de concretar el nombre de esas mujeres que quedaron descritas en los inventarios de los museos como “hermana de”, “esposa del pintor” o “señora de”, sin que hayan trascendido -ni haya importado que no trasciendan- sus nombres y apellidos. Hay que reseñar que los convencionalismos de la sociedad del XIX, en que eclosionan las instituciones museísticas, favorecieron este semianonimato, que se ha asumido con total naturalidad por parte de los conservadores de museos –mayoritariamente hombres desde los inicios de la existencia del cuerpo– y ha acabado perpetuándose en el tiempo. La Historia del Arte es una de esas disciplinas –una parcela dentro del estudio de la Historia– en las que se hace necesaria una revisión del papel de la mujer, con el objeto de promover la visibilización de las mismas. Las mujeres han estado implicadas en su devenir al haber sido modelos –estigmatizadas socialmente muchas de ellas por serlo–, o artistas –que han tenido que hacer frente hasta fechas muy recientes a las trabas de un oficio, el del arte, asumido como masculino– y ser así, en ambos casos, sujetos de pleno derecho en la creación de cultura.

## UNA HISTORIA DEL ARTE SIN MUJERES

Desde las propias aulas universitarias, dentro de la especialidad de Historia del Arte, se ha venido haciendo una omisión absoluta de la existencia de la mujer como creadora o como modelo para el arte. A veces su presencia en estas enseñanzas ha constituido una simple anécdota, con la mención de alguna que otra modelo, como Simoneta Vespucci a la que pintara Botticelli, siendo la inspiradora de sus bellísimos personajes femeninos, pero redundando en el rol de la mujer como mero sujeto bello, digno de contemplación, decorativo y accesorio. En un mensaje viral que ha circulado recientemente por las redes sociales, se pone de relieve esta situación discriminatoria. Su contenido es este:

*“Es más fácil entrar en un museo como musa desnuda, que como artista con nombre femenino. En 1985, solo el 5% de los artistas del Metropolitano de NY eran mujeres. Mientras que el 85% de los desnudos eran femeninos. A día de hoy los números no han cambiado mucho”.*

Figura 1. Mensaje viral sobre la discriminación de las mujeres en los museos



Fuente: PlayGround

Y así es. El mensaje termina citando la exposición que el Museo del Prado dedicó en 2017 a Clara Peeters, la primera muestra monográfica a una mujer tras 200 años de historia de la institución.

Para muchos profesores universitarios -e incluso profesoras- citar a Sofonisba de Anguissola, María Luisa Roldán, Artemisia Gentileschi, Berthe Morisot, Natalia Goncharova, Louis Bourgeois, Frida Kahlo o Tamara de Lempicka, algo más conocidas por el público general que la mayor parte de las artistas, no pasa de la simple mención, sin llegar a desgranarse o pormenorizarse su producción o estilo, como sí se hace, en cambio, con los artistas masculinos. Por suerte, en los últimos años se han producido acciones de reivindicación de las mujeres en el arte, concretamente en la Universidad de Sevilla, como las llevadas a cabo por la profesora Magdalena Illán, que ha añadido el enfoque de *arte y género*, inexistente en la especialidad de Arte de la citada universidad hasta su llegada. Sin embargo, sabemos que este enfoque de género, arraigado desde hace mucho en las aulas de otra de las especialidades de la misma Facultad, la de Antropología, tardará aún por generalizarse y normalizarse en el estudio de la Historia del Arte.

En la enseñanza secundaria, inmediatamente anterior a la universitaria, en la que comienza el estudio de la Historia del Arte, hay un mayor interés por las acciones reivindicativas de las mujeres artistas. En esta etapa educativa, la voluntad de los profesores -en gran número mujeres, a diferencia de lo que sucede en la enseñanza superior- es la que marca la intención de la visibilización de la mujer en el arte. La imposición de medidas en favor de la igualdad de género llevada a cabo por nuestra Comunidad Autónoma -hay coordinadores de igualdad en cada instituto- está contribuyendo positivamente a que en esta etapa educativa la omisión de las mujeres artistas sea menor que en las enseñanzas universitarias. Varias son las asignaturas que se prestan al conocimiento de las mismas: la propiamente dicha de Historia del Arte, en Bachillerato; la de Educación Plástica Visual y Audiovisual, y, en menor medida, la de Ciencias Sociales, que a veces incluye el apartado artístico, ambas en la ESO. Y en ellas, profesoras y profesores favorecen, bien por convicción propia, o por imposición, la búsqueda de la normalización de la igualdad de trato entre artistas mujeres y artistas hombres. La menor especificidad de la materia en esta etapa, con respecto a las enseñanzas superiores, hace que pocas veces se tenga en cuenta esa igualdad en cuanto a las personas retratadas sobre las que trata principalmente esta comunicación.

## LA MUJER EN LOS INVENTARIOS DE LOS MUSEOS. EL CASO CONCRETO DEL MUSEO DE BELLAS ARTES DE SEVILLA

La idea de que la mujer no ha tenido jamás un papel relevante en la construcción de la historia no es nueva... Pero el siglo XIX, en que se universaliza el fenómeno museístico en la cultura occidental, es el que se encarga de generalizarla en las herramientas documentales de las instituciones museísticas: sus **inventarios** y **catálogos**, que son la base y la fuente de toda información de las colecciones de estas instituciones, generada desde los propios museos.

El Museo de Bellas Artes de Sevilla no es un caso excepcional. Como la mayor parte de las colecciones españolas que tienen origen en las desamortizaciones del XIX, posee entre sus fondos un gran volumen de obras religiosas, a las que, desde su creación, en 1835, se han ido uniendo obras procedentes de donaciones y adquisiciones realizadas por sus gestores: la tradicionalista Academia de Bellas Artes y posteriormente las dos administraciones públicas que

lo tuvieron a su cargo: Estado y Junta de Andalucía. Desde el principio, la presencia de mujeres artistas en estas colecciones fue inexistente –fabular con que alguna obra anónima haya sido realizada por manos de mujer siempre nos dejará libertad para seguir soñando– hasta que, en 1953, Magdalena Leroux dona dos obras suyas a la institución. Más tarde fue paliándose esta ausencia con donaciones como la de dos bodegones de Margherita Caffi en 1980...

Sin embargo, esta minoritaria presencia de artistas mujeres en las colecciones daría para más de una comunicación, así que, por ser un estudio novedoso en la materia, nos centraremos a partir de ahora en el sesgo que afecta al tratamiento de la información acerca de las personas retratadas en las obras, y que refleja esos *micromachismos* endémicos de las sociedades del XIX y XX, dejándose sentir con fuerza aún hoy en la mentalidad de algunos conservadores en activo.

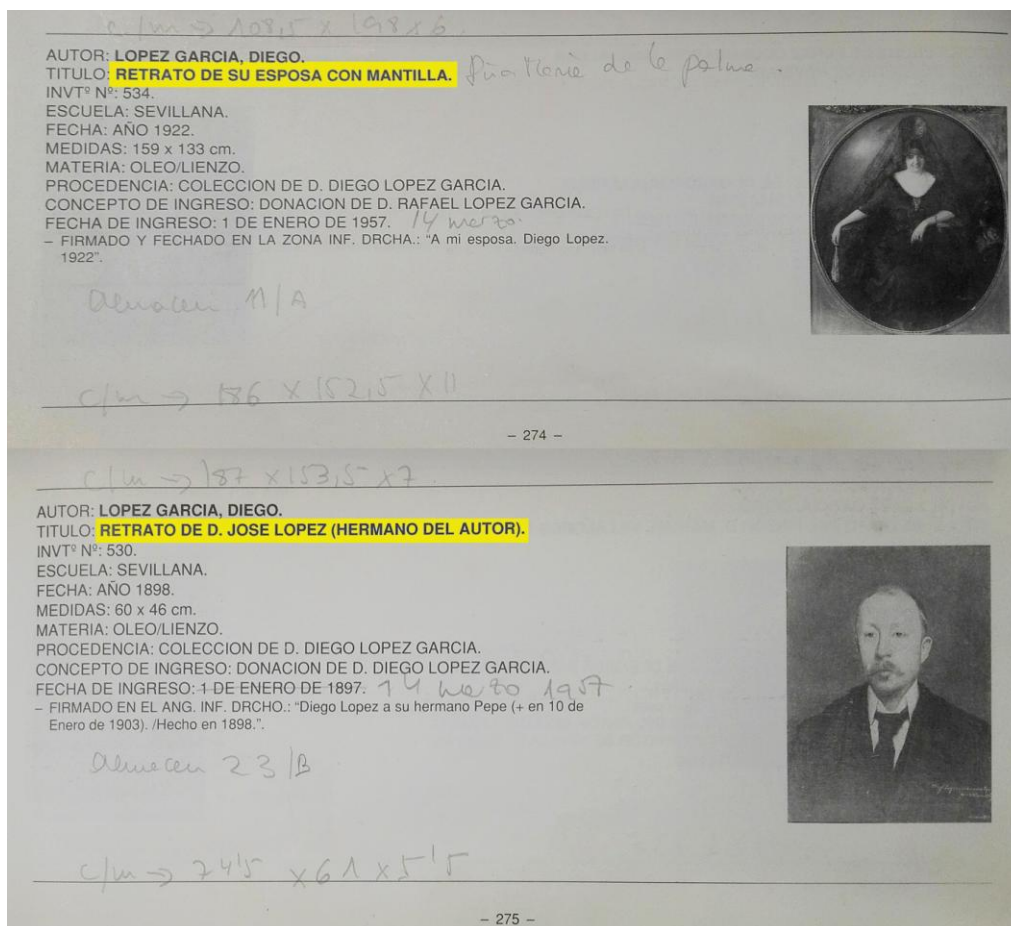
Si hay un capítulo donde se ha perpetuado esa visión androcéntrica de la Historia del Arte, y se percibe con mayor claridad la exclusión de la mujer como merecedora de figurar con nombres y apellidos en esos inventarios de museos, es en el de los retratos del siglo XIX y primera mitad del XX, fecha más reciente que abarcan nuestras colecciones. El retrato es un género que se populariza en época decimonónica, y constituye un fantástico catálogo de rostros de personalidades reflejados con la mayor veracidad de que era capaz el pintor o escultor. Casi siempre se trata de personas de las clases dominantes de la sociedad o, excepcionalmente, que predominan socialmente por ejercer algún oficio liberal, como el teatro o el canto, tan apreciados en ese siglo. Entre los retratos del siglo XIX que figuran en las colecciones del Museo de Bellas Artes de Sevilla, se advierte una predominancia del anonimato en los femeninos, así como una tendencia a la denominación de las mujeres como “señoras de” o “hijas de”, reduciéndolas a su parentesco con alguien –un hombre–, que sí era realmente importante para la sociedad. En su época la mayor parte de ellas aceptaban ese rol, social y laboral, pero nuestra visión del tema y la consideración de hombre y mujer como sujetos con los mismos derechos, nos impulsa a rescatarlas del olvido y de su condición de simples mujeres “sin oficio ni beneficio”.

La necesaria revisión, pues, con enfoque de género, de las colecciones de retratos de los siglos XIX y XX, desde hace un lustro, está dando sus frutos en el estudio de estas obras realizado desde el Departamento de Conservación e Investigación. Las fuentes de investigación son –de mayor a menor utilidad– fundamentalmente: la prensa histórica, los inventarios históricos del propio museo y la documentación interna de las donaciones de las obras; los manuales de consulta de los siglos XIX y XX, como son los referidos a las exposiciones nacionales de Bellas Artes y finalmente los archivos personales de los familiares vivos del sujeto representado.

En casi todas estas fuentes se percibe, como veremos, el sesgo de los mismos inventarios, ya que son coetáneos y generados por la misma sociedad. Sin embargo, el último de ellos, editado en 1990, perpetúa ese androcentrismo. Un claro ejemplo es el del pintor Diego López: el retrato de su esposa, de quien está por confirmar el nombre, pero cuya única referencia es “María de la Palma”, figura así: “Retrato de su esposa con mantilla”, mientras que el del hermano del pintor tiene por título “Retrato de D. José López (hermano del autor)”. En el

caso de la esposa, se hace mención a la indumentaria, la mantilla –como recalcando su feminidad–, lo que no sucede con la vestimenta de su hermano.

Figura 2. Último inventario del Museo de Bellas Artes de Sevilla (1990)



Fuente: Departamento de Conservación e Investigación

La normalidad de esas omisiones se percibe en otro caso, como es el de la donación en 1952 de tres retratos de José Jiménez Aranda: su autorretrato, el retrato de su esposa, y el de su hija Irene. En la documentación conservada, que son las comunicaciones entre el interlocutor de la donación, Bernardino de Pantorba –cuyo nombre real es José López Jiménez– y el entonces director del Museo, Alfonso Grosso, no se hace mención en ningún momento del nombre de la esposa, mientras que sí se nombra a Irene Jiménez, quizá por hacerse a voluntad de ella la donación. El nombre de la esposa del pintor, que aún no figura publicado en el inventario de 1990, es María Dolores Velázquez, y fue encontrado por algún conservador con anterioridad a nuestro estudio.

Aprovechando la potencial capacidad como fuente de información de las redes sociales en nuestro tiempo, curiosamente han sido estas la plataforma de difusión de nuestras investigaciones, que han sacado del anonimato a muchas mujeres. Dentro de nuestra página de Facebook, tienen cabida en la sección “*Miradas de mujer*”, que se inicia simultáneamente a la propia andadura del perfil oficial del museo en esta red social en 2013, con la intención de ser un espacio de la memoria para dar visibilidad a las mismas.

En cuanto al desarrollo de las investigaciones, varios son los motivos por los que la identificación de estas mujeres es compleja y, a veces, desgraciadamente, inviable:

- Muchas de estas mujeres solo fueron retratadas una vez en su vida: la del cuadro o escultura anónimas. No hay posibilidad, por tanto, de contrastar su fisonomía con otros retratos identificados.

- La prensa decimonónica no suele incluir retratos de mujeres realizados en grabado entre sus páginas –lo que nos permitiría la comparación de su fisonomía con algún retrato conservado en las colecciones– porque, entre otras cuestiones, rara vez una mujer destaca como digna de tales honores. Por contra, nos fue posible certificar y concluir la identificación de un retrato masculino, que figuraba con un nombre equivocado, gracias, entre otros detalles, a la publicación en la prensa de algunas fotografías y grabados de la persona a la que correspondía realmente: Balbino Cortés. Hay que decir que son contados los casos en que se incluye en la prensa algún retrato de damas notables, como Cecilia Böhl de Faber, pero paradójicamente por el hecho de revelarse tras su muerte que era la autora de las obras literarias firmadas bajo el pseudónimo masculino de Fernán Caballero. Este hecho, combinado con otros datos, nos ha permitido descartar dos supuestos retratos de la escritora que figuraban en la colección.

- Se ha perdido cualquier referencia de su identidad... Este descuido suele ser más frecuente, desgraciadamente, en los retratos femeninos que en los masculinos, no siendo escasos tampoco, eso sí, los retratos anónimos de caballeros.

- Ha habido errores al nominarlas. Esto ha hecho difícil localizarlas, pero hemos conseguido hacerlo buscando posibilidades similares... Son los casos de la “Señora Carraquirre” (apellido poco común que nos llevó a Carriquiri como el correcto, y a Saturnina Moso Villanueva, esposa de Nazario Carriquiri), o la “Señora Lardy” (realmente esposa de Lardhy, que resultó ser Juana Garrigues).

- La información sobre las personas de las clases populares en las fuentes es aún menor –nula en la mayoría de los casos– que en las de las clases sociales dominantes... Jamás sabremos quién es la pescadora de Senet (siglo XIX), o cuál era el nombre de la santera de Manuel González Santos (siglo XX). Todos conocemos, en cambio, a qué mujeres representan los retratos reales femeninos (María Cristina de Habsburgo-Lorena, María Cristina de Borbón, María de las Mercedes o Isabel II).

La prensa histórica, principal fuente de información, pues, para la investigación de los personajes de los siglos XIX y XX, arroja datos escasos sobre la vida de las mujeres de alta sociedad, casi siempre asociadas a sus menesteres benéficos, como la participación en

festivales de esta índole, o la donación de objetos para fines patrióticos, o bien en las bodas, en las que figuran realizando regalos a los novios o destacan por el bellissimo vestido que llevaban en la suya propia. Lo más “notable” en ellas es su belleza, si la poseen, y su gracia, si les falta la primera.

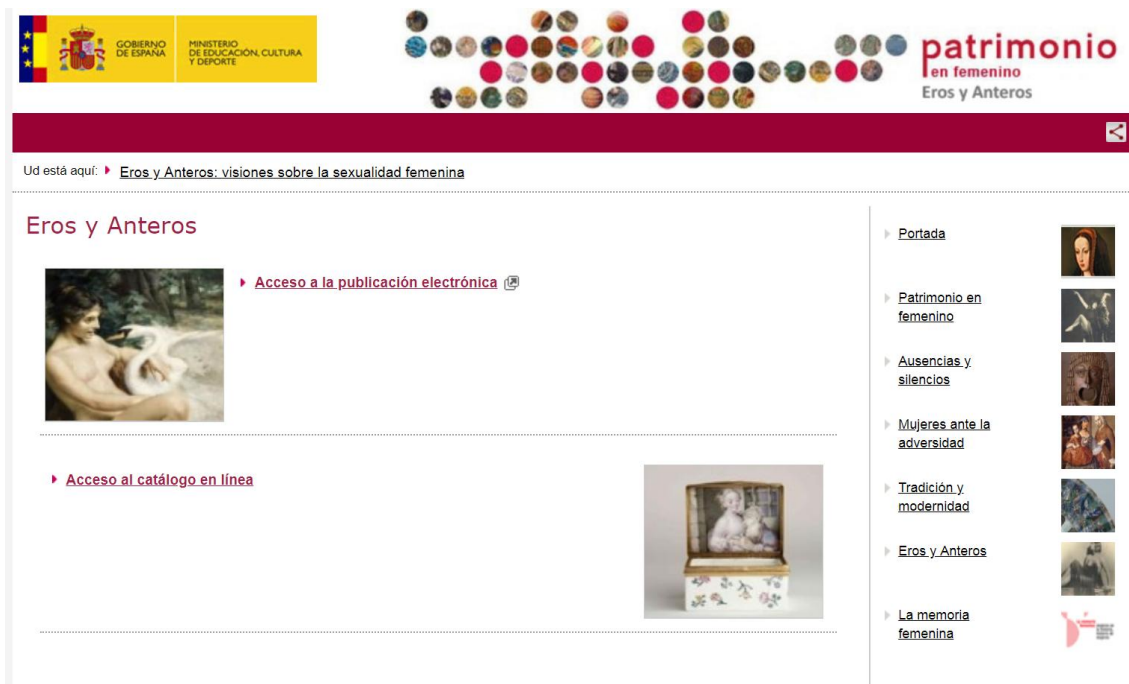
Como apuntamos anteriormente, pocas son las mujeres que destacan por su intelectualidad. Sin embargo, las hay... Y algunas de ellas figuran en las colecciones del Museo, como es el caso de las hermanas sevillanas Amantina y Olimpia Cobos, poeta la primera y ambas colaboradoras en algunos diarios de principios del siglo XX, de las que el Museo posee retratos pictóricos que volveremos a referir; o la romana Lucia Monti, esposa del pintor José Villegas, en retratos realizados por su marido, y a la que excepcionalmente entrevistan en una publicación cultural sobre las artes del momento.

## REDES SOCIALES PARA CREAR CONCIENCIA DE GÉNERO

Como hemos comentado anteriormente, las redes sociales –principalmente nuestra página oficial en Facebook– se han convertido en la plataforma de reivindicación de estas mujeres. Hasta la fecha, son pocos los foros en los que se pueda hacer públicos este tipo de hallazgos. Desgraciadamente el Museo de Bellas Artes de Sevilla no ha tenido la ocasión de incorporarse a una de los proyectos virtuales pioneros en la investigación con enfoque de género en los museos españoles, debido a su efímera existencia. Nos referimos a “Didáctica 2.0 Museos en Femenino”, una aplicación con metodología feminista llevada a cabo en 2011 desde el Instituto de Investigaciones Feministas de la Universidad Complutense de Madrid, con el apoyo de la Asociación e-Mujeres. Según sus creadoras -Marián López Fernández, Antonia Fernández, Asunción Bernárdez, Angustias Bartomeu y Cristina Llorens- “quiere reivindicar la presencia de las mujeres en las prácticas culturales en calidad de sujetos activos y participativos en los procesos históricos” dentro de las instituciones culturales, como los museos. La falta de apoyo y de presupuestos ha dejado este proyecto sin efecto desde hace ya unos tres años. Estaban implicados en él el Museo del Prado, el Reina Sofía, el Museo del Traje, el Arqueológico Nacional, a los que se sumó finalmente el Museo Nacional de Cerámica González Martí de Valencia.

En 2014 el Museo de Bellas Artes de Sevilla participa por primera vez en el proyecto “Patrimonio en femenino”, llevado a cabo por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Las dos últimas ediciones, *Eros y Anteros: Visiones sobre la sexualidad femenina* (2014) y *La memoria femenina: mujeres en la historia, historia de mujeres* (2016), han contado con obras de nuestro museo. Los catálogos de estas exposiciones virtuales son de consulta en línea y se nutren de la principal herramienta de documentación de los museos españoles: el sistema DOMUS, donde los museos participantes vuelcan una descripción de las obras con enfoque de género.

Figura 3. Exposición virtual Eros y Anteros, con una de nuestras obras, *Leda y el cisne*, de Domingo Fernández. de portada.

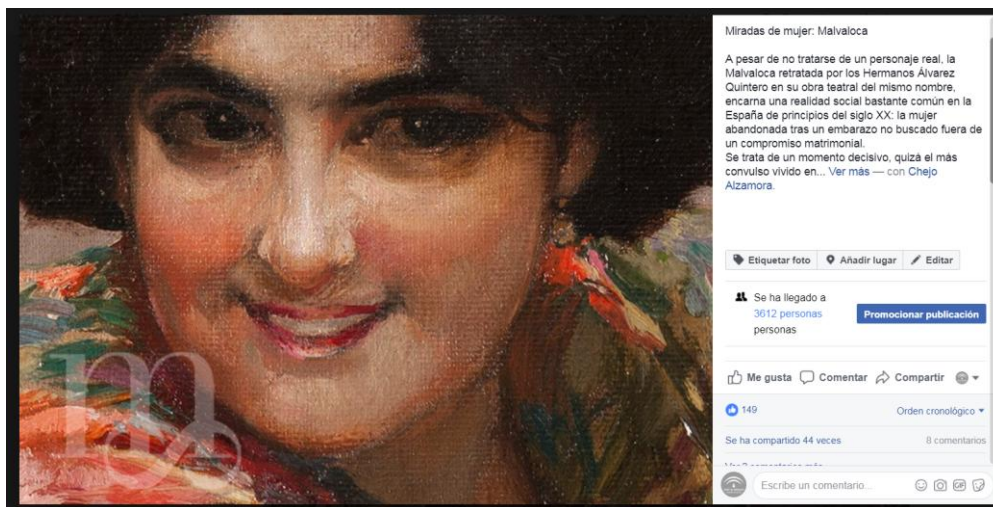


Fuente: Página web del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

Nuestro proyecto propio de “*Miradas de mujer*”, que nació en 2014, como decimos en nuestro perfil de Facebook, y que fue expuesto recientemente en una Jornada Técnica celebrada en 2017, en el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, sobre la importancia de las Redes Sociales en los museos, pretende poner de relieve la discriminación que la mujer ha sufrido en el mundo del arte, como artista o como modelo, ambos sujetos creadores de cultura. La importancia de esta sección, que se encuadra en nuestro concepto de la creación de conciencias desde una institución cultural referente, como el Museo de Bellas Artes de Sevilla, nos ha llevado a ampliarla y trasvasarla a las otras redes sociales que se han puesto en funcionamiento desde el museo, como Pinterest o Google +. *Miradas de mujer*, junto con otras publicaciones realizadas en fechas como el 8 de marzo, Día Internacional de la Mujer, son ya un sello propio e identitario de nuestras redes sociales. Han sido ya casi una treintena las mujeres rescatadas del olvido...



Figura 4. Miradas de mujer: Malvaloca



Fuente: Facebook oficial del Museo de Bellas Artes de Sevilla

Queremos traer aquí los casos de María Romero, de las cigarreras, inmortalizadas en el lienzo del mismo nombre por Gonzalo Bilbao, de Lucia Monti, de María Roy, del personaje Malvaloca, o del más reciente de nuestros hallazgos, Olimpia Cobos, por poner unos cuantos ejemplos de los frutos de este estudio.

María Romero, conocida como “María la guapa”, había sido modelo de pintores en las primeras décadas del siglo XX, en un momento en que posar privadamente para un artista en su taller era asociado con una mala reputación. Gracias a nuestra publicación en las redes sociales, descendientes vivos de esta mujer se pusieron en contacto con nosotros para poder facilitarnos datos de su vida, así como fotografías, que han venido a engrosar la información acerca de esta modelo, cuyo conocimiento hasta ahora no pasaba de la mera anécdota, y de la que no se sabía sus apellidos hasta ahora.

Las cigarreras sirvieron de modelo a Gonzalo Bilbao para su obra llamada así, *Las cigarreras*, en 1915. La historia de estas mujeres, contada en el lienzo por el pintor, ha sido objeto de numerosas publicaciones en nuestras redes sociales, sobre todo en torno a la fecha del 8 de marzo. El tinte reivindicativo del cuadro, de composición que recuerda a *Las Hilanderas* de Velázquez, chocó frontalmente con el machismo recalcitrante de los académicos, y no consiguió la esperada medalla en la Exposición Nacional de aquel año en Madrid. El artista fue recibido tras el fallo en la ciudad con todos los honores por las cigarreras sevillanas, por haberlas hecho protagonistas de una obra que obtuvo el más importante reconocimiento, el del público y el de los críticos. La obra denuncia, como varias veces hace Bilbao en sus lienzos, la precariedad laboral de las mujeres. Y así se lo reconocieron. Esta historia, con documentación de hemeroteca de la época, como decimos, ha sido una de las más apreciadas por nuestros seguidores.

Figura 5. Las cigarreras, por Gonzalo Bilbao. 1915. Sala XII



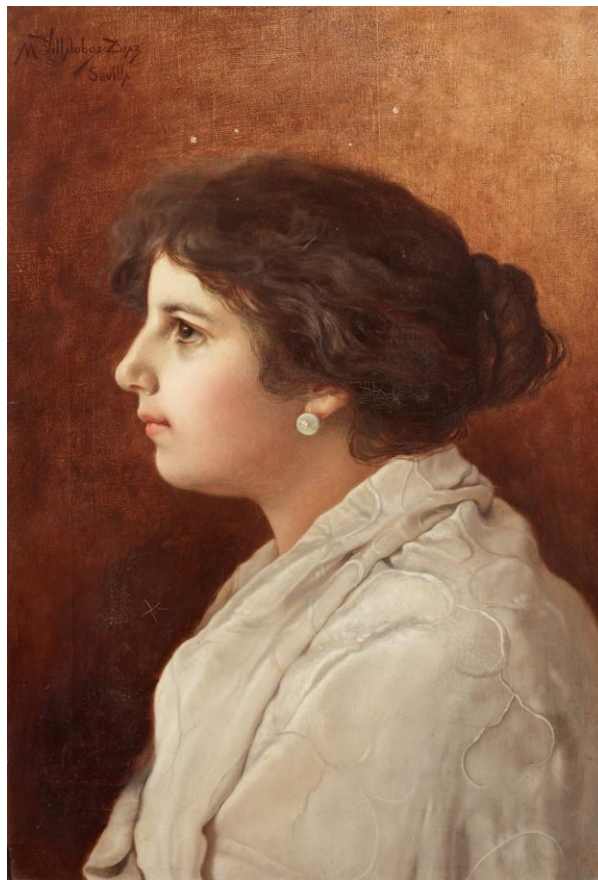
Fuente: Archivo fotográfico del Museo de Bellas Artes de Sevilla

Lucia Monti, esposa del pintor José Villegas, y María Roy, esposa del citado Gonzalo Bilbao, fueron dos mujeres de gran importancia para la configuración de nuestras colecciones. De los seis retratos que se conservan de la primera realizados por su marido, actualmente se exponen dos. Aun así, en los textos de sala no se menciona la importancia que esta mujer tuvo para la institución. La mayor parte de las obras que de Villegas conserva el museo, así como sus dibujos, apuntes y condecoraciones, fueron donadas por ella, a pesar de que, sin su figura, la vinculación del pintor con el Museo del Prado, del que fue director, podría haber hecho que Lucia decantase su donación en favor de este y no de nuestra institución, como ha sucedido en otras ocasiones. El caso de María Roy, a quien conservamos retratada por su marido –y jovencísima por Cecilio Pla– es similar, puesto que, gracias a su mediación, fue donado al museo el gran lienzo de *Las cigarreras*, del que hemos hablado de un modo extenso tan solo unas líneas más arriba.

El personaje teatral de Malvaloca, que pintara el costumbrista José García Ramos en 1912, por encargo de los hermanos Álvarez Quintero, es uno de los más conocidos por el público sevillano asiduo al museo. La historia de esta mujer, aunque ficticia, no deja de ser una realidad social frecuente en la España del momento: una chica que queda embarazada sin haberse casado, y cuyo estigma, aceptado por sí misma, solo podrá ser superado por la intercesión de un hombre que la redime aceptándola tal y como es. La visión negativa de la sociedad hacia la mujer dueña de su vida, está lejos de ser superada todavía hoy.

Por último, queremos mencionar a dos de los personajes femeninos más apasionantes que nos hemos encontrado desde que comenzamos nuestro estudio: las hermanas Amantina y Olimpia Cobos. Ambas figuras son absolutamente revolucionarias, y desgraciadamente hoy en día, pocos las conocen. Este desconocimiento nos sorprende especialmente, pues fueron figuras relevantes de principios del siglo XX en Sevilla y Córdoba –Olimpia ganó la plaza de maestra en la vecina ciudad– respectivamente. Ambas participaron como articulistas en periódicos del momento, y su labor incansable –e incómoda– por el feminismo fue quizá lo que las llevó al más absoluto de los olvidos. Una quiso crear el Ateneo Femenino de Sevilla, que nunca vio la luz; la otra, desde sus escritos y en las aulas, luchó por la igualdad con pulso firme, hasta que una temprana muerte le impidió continuar su labor. Se conservan de ellas en el museo tres retratos, donados en 1961 por Elvira Banqueri Alba, dos de Amantina y uno de Olimpia, todos pintados por Manuel Villalobos, esposo de la primera. Uno de ellos, que figura como el de Olimpia en el inventario de 1990, no lo es realmente. Nos falta averiguar a quién corresponden los otros dos. Nos hacemos dos preguntas ¿Si Amantina aún vivía cuando se donaron los tres retratos, por qué nadie tuvo en 1961 el interés de inventariarlos correctamente consultando, por ejemplo, a la principal fuente: la propia Amantina? ¿Si los retratos hubieran sido de hombres, hubiera sucedido lo mismo y hubiesen permanecido confundidos?

Figura 6: ¿Retrato de Olimpia Cobos?, por Manuel Villalobos



Fuente: Archivo fotográfico del Museo de Bellas Artes de Sevilla

Nos gustaría terminar con el concepto de feminismo de Olimpia Cobos (1921) en uno de sus escritos: *“Es el feminismo la aspiración que debe tener toda mujer a conseguir una personalidad definida, y sin dejar de ser mujer, o sea, dentro de la feminidad propia de su sexo, demostrar que al constituir la mitad de la humana sociedad tiene derecho a tomar una parte activa en todo aquello que al mejoramiento social se refiere, dejando de representar ese ridículo papel de figura decorativa que le está asignado y que los atavismos, las costumbres, la indolencia y la abulia le impiden cambiar por otro más digno, más útil y más humano, que redunde en beneficio para sí, para la familia y para la patria”*.

Creemos que el retrato de Olimpia es el de la fotografía que ilustra sus palabras. Esperamos que dentro de poco podamos certificarlo y haberle devuelto así el rostro a una de las tantas mujeres que la historia casi había olvidado.

## CONCLUSIONES

En estos momentos nos encontramos inmersos en la tarea de rehacer los inventarios de pintura, no publicados, como hemos dicho, desde 1990, subsanando todas estas omisiones hacia las figuras femeninas presentes en los mismos. Queda mucho por hacer para devolver el nombre a las mujeres que lo perdieron por no haber sido consideradas sujetos dignos de atención en el mundo del arte y de la vida... En ello estamos. Mientras tanto, las redes sociales nos posibilitarán honrar su memoria.

## BIBLIOGRAFÍA

- Cobos de Villalobos, Amantina (2008): Mujeres célebres sevillanas. Editorial Extramuros, Sevilla.
- Illán Martín, Magdalena (2006): Marginados, aunque no minorías. Mujeres artistas en la España moderna, en Francisco J. Mateos y Felipe Lorenzana: Marginados y minorías sociales en la España moderna y otros estudios sobre Extremadura, pp. 185-194.
- Izquierdo Moreno, Rocío y Muñoz Rubio, María del Valme (1990): Museo de Bellas Artes de Sevilla. Inventario de Pinturas. Sevilla.
- Páez Morales, Lourdes (2016): Redes sociales para crear conciencia social de género. El caso del Museo de Bellas Artes de Sevilla. Revista ph Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, N° 89, pp. 169-171.
- Ramírez Gómez, Carmen (2000): Mujeres escritoras en la prensa andaluza del siglo XX (1900-1950): Universidad de Sevilla, Sevilla.
- Rodríguez Aguilar, Inmaculada Concepción (2000): Arte y Cultura en la prensa. La pintura sevillana (1900-1936). Universidad de Sevilla, Sevilla.
- <https://www.mecd.gob.es/cultura/areas/museos/mc/ceres/catalogos/catalogos-tematicos/patrimoniofemenino/eros-anteros/presentacion.html> Consultado el 07/03/2018
- <https://www.mecd.gob.es/cultura/areas/museos/mc/ceres/catalogos/catalogos-tematicos/patrimoniofemenino/memoria-femenina/catalogo.html> Consultado el 07/03/2018
- <http://www.museosenfemenino.es/> Consultado el 07/03/2018